PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 27 (196)

WARSZAWA 8 LIPCA 1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO - SPOŁECZNY

TREŚĆ

ROMAN KOŁONIECKI

PRZEŁĘCCZYZNA

Najnowsza sztuka Jerzego Zawieyskiego, wystawiona ostatnio w Teatrze Narodowym p. t. *Powrót Przełęckiego*, wywołała wyjątkowo ożywioną dyskusję w prasie codziennej i periodycznej, podniosła w sposób wysoce znamienny temperaturę naszego życia literackiego. Premierę poprzedził ogłoszony przez wszystkie prawie pisma stołeczne list Moniki Żeromskiej, protestujący przeciwko wystawieniu sztuki Zawieyskiego; zarówno treść jak i ton tego listu zaskoczył opinię publiczną, stając się — zapewne wbrew intencjom Córki wielkiego pisarza — niespodzianą i w dodatku niezbyt miłą sensacją.

Na list p. Żeromskiej odpowiedział bezpośrednio Zawieyski i odpowiedź jego, pełna taktu, powagi i rzeczowości, musi budzić niekłamaną sympatię. Skromne słowa listu Zawieyskiego stały się jeszcze o wiele wymowniejsze dla tych, którzy byli na przedstawieniu jego sztuki i wynieśli z teatru najoczywistsze przekonanie, że *Powrót Przełęckiego* powstać mógł tylko z głębokiej czci dla Żeromskiego, jego twórczości i postawy moralnej. Krytyka niemal jednogłośnie to przekonanie potwierdziła; natomiast w ocenie artystycznych wartości sztuki Zawieyskiego ujawniła się wielka rozbieżność poglądów — podobnie jak w ocenie samego przedstawienia. Premiera odbyła się w atmosferze podniecenia i gorących dyskusji w antraktach, autora wywoływano kilkakrotnie rzęsistymi oklaskami; obecnie — co zapewne potrwa jeszcze dość długo — huczy nad jego głową wielki młyn polemiczny.

Już sama rozległość tego osobliwego rezonansu, jaki *Powrót Przełęckiego* wywołał, zastanawia i budzi liczne refleksje. Eksperyment wskrzeszenia jednej z najpiękniejszych postaci Żeromskiego i nadania dalszego biegu jej życiu jest zuchwały i oryginalny, a przy tym prawie wcale nie ma u nas precedensów. W literaturach Zachodu, zwłaszcza zaś we Francji, jest to zjawiskiem o wiele częstszym, że w serdecznej walce z postaciami dawniejszej czy nawet współczesnej literatury pisarze załatwiają swe ideowe i artystyczne porachunki; w ten sposób umacnia się, bez wątpienia, tradycje literackie i zaznacza ciągłość rozwojową tych infiltracji kulturalnych, które historia piśmiennictwa w sobie zawiera.

Zawieyski stał się więc u nas prekursorem tej metody twórczej i trzeba przyznać, że usprawiedliwił swą sztuką jej zastosowanie. Przywłaszczając sobie Przełęckiego, spowiada się z wielkiej miłości dla autora *Przepióreczki*, ale także wdaje się z nim w spory. Właściwie nie sam rzuca mu rękawicę, lecz wysuwa przeciwko niemu groźny żywioł czasu. Przełęcki u Zawieyskiego tylko o tyle się zmienił, o ile zmieniło się życie polskie w ciągu dziesięciolecia — a zmieniło się ono bardzo. Jak wygląda twarz jego, odbita w zwierciadle czasu, jak rozwijają się losy Porębian, jaką dziwotworną florą zarosły pod nieobecność Przełęckiego porębiańskie łęgi: oto pytania, które niepokoją Zawieyskiego.

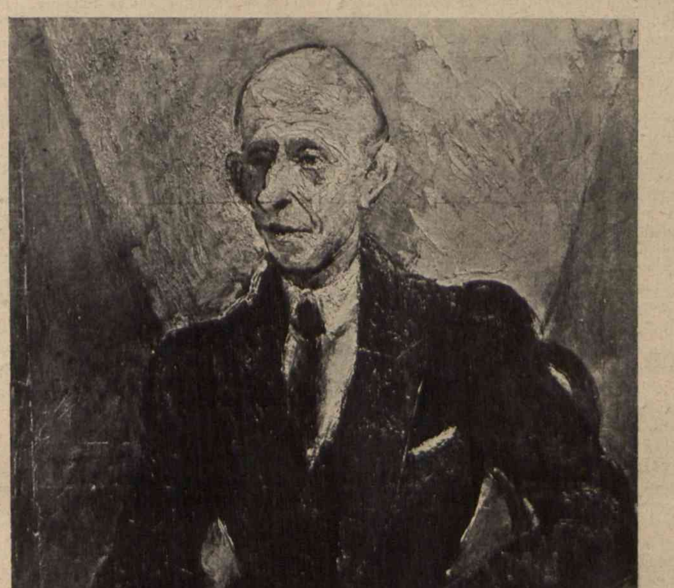
Komedia jego nie jest więc jedynie dalszym ciągiem utworu Żeromskiego, barwną opowieścią, snutą z pięknie rozwiniętego wątku cudzego, lecz dziełem samoistnym, posiadającym własne ośrodki uwrażliwienia i własny krwioobieg. Mimo nieopanowanego wzruszenia, jakie budzi w nas podjęta przez Zawieyskiego młodzieńcza apologia „przełęcczyzny" — uderza w tej komedii wielka niezaradność scenopisarska autora, liczne skazy w jej fakturze dramatycznej; dialogi są suche i chropawe, mimo dążeń do nadania im giętkości i potoczystości, akcja niejednolicie rozprowadzona, niektóre osoby zbyt schematycznie scharakteryzowane, powiązaniu pojedyńczych scen w całość brak naturalności i konsekwencji logicznej. Jest to prawdopodobnie skutkiem szczupłego zasobu nabytych doświadczeń — choć przecież Zawieyski jest autorem dwóch granych poprzednio sztuk: *Dyktator On* i *Portret Łukasza*, więc powinien już umieć prawidłowo oddychać powietrzem sceny.

Uchybienia kompozycyjne *Powrotu* nie rokują dobrych nadziei rozwojowi naszej młodej dramaturgii: podczas gdy w nowej liryce i powieści wirtuozeria techniczna staje się zjawiskiem coraz to częstszym, legitymującym niekiedy całkowitą wartość danego utworu — młodzi scenopisarze nie zdołali jeszcze owładnąć prawami teatru, jak gdyby nadmiar idei i pomysłów przeważał u nich nad założeniami konstrukcji gatunkowej. Niedobory techniczne *Powrotu* okupuje doniosłość problematyki i poziom intelektualny tej komedii.

Jak po dziesięciu latach od ucieczki Edwarda Przełęckiego (kto z nas pamięta, że Przełęcki ma na imię Edward!) przedstawiają się nam Porębiany? Zamek, który w marzeniach ambitnego docenta miał się stać muzeum regionalnym, stacją meteorologiczną i zarazem sercem całej porębiańskiej teraźniejszości, rozpada się dalej w gruzy; zaledwie parę sal zdołano odnowić z funduszów księżniczki Sieniawianki, która po parcelacji majątku — prawie jak po bankructwie — przenosi się gdzie indziej i przestaje dbać o losy swej wielkopańskiej darowizny. Grono profesorów, wykładających na dorocznych kursach wakacyjnych dla nauczycielstwa, przerzedziło się bardzo: został tylko Zabrzeziński, troszczący się nadal o stan nielicznych eksponatów ubogiego muzeum zamkowego, i Ciekocki, doglądający pieczołowicie skąpej liczby pozycji w muzealnym katalogu. Na kurs przybywa coraz mniej uczestników. Cały ciężar pracy spoczywa na barkach Smugonia i pani Doroty. Dzieło zaczęte przez Przełęckiego chyli się ku upadkowi.

Nie ocali porębiańskiej idei mozolny żywot Smugonia, który szamoce się w potrzasku złożonej przed Przełęckim przysięgi — tak jak owa przysięga nie ocaliła małżeńskiego szczęścia Smugoniów, gdyż nawet za jej cenę Smugoń nie zdołał zachować dla siebie miłości Doroty. Nienawidzi jarzma wziętych na siebie — pod groźbą utraty żony — obowiązków; dzieło, które i dla niego przedtem było przedmiotem namiętnego umiłowania, stało się teraz przekleństwem i niewolą. Dorota dzieli powszednią dolę męża, lecz życie jej nie płynie razem z mężowskim, tylko raczej jakby równolegle: między nimi stoi nadal Przełęcki. Wkrótce po jego wyjeździe Smugoniowa kobiecym instynktem przejrzała wymyślny plan całej gry, którą chciał się on bronić przed jej miłością. Jedzie nawet szukać go w Warszawie, ale w końcu wraca zrezygnowana do męża. Miłość jej trwa, jednak mimo że stale nieświadomie czeka na powrót Przełęckiego, wie, że jego ucieczka odgrodziła ich od siebie zaporą — nieprzebytą. Oto zatrute owoce wzniosłej ofiary Przełęckiego. Tę klęskę przełęcczyzny na planie psychologicznym odtworzył Zawieyski trafnie i przejmująco.

Porębiany żyją — nawet wydaje się, jak-



JERZY ZAWIEYSKI — Mal. L. BIELSKA

by za chwilę za oknami Smugoniów miała rozebrzmieć wesoła wiejska piosenka... Ale idea Porębian obumiera. Nową, inną ideę Porębian głosi nowy człowiek — Gabryś: w tej postaci Zawieyski usiłował programowo zawrzeć całą treść minionego dziesięciolecia. Plan Gabrysia przystosowany jest do zmienionych warunków, do nowej rzeczywistości. Podejrzewają w jego osobie nasłanego przez Kuratorium karierowicza, który musiał się wydatnie przyczynić do cofnięcia subwencji państwowej dla dotychczasowych instytucji porębiańskich. Tak przynajmniej przypuszcza Smugoń — wbrew opinii żony, która widzi, że w Gabrysiu odżyło to wszystko co tak zniewalało w Przełęckim — niepożyta moc wewnętrzna, ogień i rozpęd działania. W jednym tylko Gabryś nie przypomina Przełęckiego: chłop rdzenny, nieokrzesany, bezwzględny realista — nie ma tego czaru poetyczności, który Przełęckiego otaczał, nie ma tego wdzięku inteligencji i marzycielstwa, który był aurą tamtego. Ale ujmuje on Dorotę tym, że wszędzie gdzie się pojawi, wzmaga się życie, ruch, radość... Porębiany ubóstwiają swego nowego Przełęckiego, który ma wsi rodzinnej utorować nowe drogi oświaty, dobrobytu i rozrostu, który ostatnich niedobitków dawnej przełęcczyzny potrafi zmusić do kapitulacji. I wszyscy czują, że to rzeczywiście nastąpi.

Wtedy właśnie, jak gdyby w przeddzień ostatniego triumfu Gabrysia, przyjeżdża Przełęcki. Z podróżnym płaszczem na ręce wchodzi w progi porębiańskiej szkoły — jakby wcale stąd nie wyjeżdżał, jakby wrócił się po prostu z dworca — i staje oko w oko ze Smugoniem. Jest nacichły i onieśmielony. Bez wszelkich zbędnych grzecznostek powitalnych, od razu od rzeczy ważnych a bolesnych zaczyna się rozmowa. Smugoń wybucha długo tłumioną rozpaczą i gniewem, przekonany, że Przełęcki zjawia się jak Mefisto z podpisanym krwią Fausta cyrografem, że chce zabrać — jak to ongi zapowiedział — Dorotę. On — choć jest przecież w porządku — unosi się i krzyczy, podczas gdy tamten — upokorzony niedotrzymaniem solennej obietnicy — słucha tylko i milczy, nieczuły na wszystkie namiętne oskarżenia... Dramatyczna ekspresja tej sceny jest pełna siły i prawdy; talent Zawieyskiego odniósł w niej zasłużony sukces.

Smugoń drży, by nie stracić już nie miłości, lecz samej obecności Doroty, — nie odgaduje, że już fakt wyjazdu Przełęckiego zabezpieczył go przed tą stratą na zawsze; natomiast Przełęcki wie o tym dobrze i nie po to przecież tu przybył, żeby „zabrać tę kobietę jak swoją". Może także i tęsknota do Smugoniowej przywiodła go z powrotem do Porębian; przede wszystkim jednak przygnał go tutaj fatalizm własnego czynu, który miał zrodzić dobro, a zrodził zło samo. Powraca, jakby miał tu odbyć pokutę, jakby musiał się napatrzeć zburzonemu mimo woli przez siebie szczęściu Smugoniów i zmierzchowi dzieła, które więcej niż własną dolę ukochał, które później — choć pozornie — ośmieszył i zdradził. Krzywdy pani Doroty i jej męża nie potrafi już niczym naprawić, ale uratuje za to święty mit Porębian. Postanawia zetknąć się z Gabrysiem, zmierzyć się z nim na serca i idee — zaryzykować ostatnią swą stawkę.

Decydująca rozmowa z Gabrysiem ma być ponowną, już może ostatnią próbą sił Przełęckiego, przy tym — nie ma pewności, kto z niej wyjdzie zwycięsko: nie ten sam co dawniej Przełęcki staje przecież do walki z nieznanym przeciwnikiem. Przełęcki Zawieyskiego przetrawiony jest na wskroś jadowitą trucizną swej dawnej ofiary, której nie potrafił sprostać, która zniszczyła jego tak samo, jak zniszczyła Dorotę i Smugonia. Sam się skazał na ciężką banicję, skoro poderwał zaufanie do swej osoby we własnym środowisku zawodowym, — sam się wyobcował z porębiańskiej ojczyzny.

Przełęcki Zawieyskiego jest bezbronny, obezwładniony. Teraz już by nie zdołał — jak dawniej — swego Pyrrusowego zwycięstwa moralnego podłożyć z wzniosłym humorem pod nuty skocznej piosenki o przepióreczce, co to uciekła w proso pastuszkowi... Rozwiała się dawna duma, w którą drapował go ongi każdy powszedni dzień, kiedy to mawiał stale: „...bo takie są moje obyczaje". Człowiek, który „sam sobie prawa stanowi", żyje wiecznie na koturnach tragedii: Przełęcki przejrzał swe losy aż po samo dno.

Jego rozmowa z Gabrysiem (która ma legitymować całą wartość sztuki Zawieyskiego — jak twierdzi on w wywiadzie, udzielonym *Wiadomościom Literackim*) wypadła słabo i nie eksponuje należycie głębi krzyżujących się w niej nurtów dramatycznych. Pierwsze jej momenty, które powinny być niby pierwsze złożenie się szpadami nie lada jakich graczy, nie wytwarzają wcale sugestii, jaka to wielka partia ma za chwilę być rozegrana. Przełęcki pozostaje niejako zamaskowany i za łatwo rozeznaje się w ideowym i moralnym formacie przeciwnika. Szczerość i sympatia, od razu okazywana mu przez Gabrysia, jest grubą pomyłką psychologiczną. Zbyt również prostolinijnie i skromnie Gabryś przedstawia swe plany nieznajomemu przybyszowi: legenda Przełęckiego winnaby mu raczej dyktować odpowiednią rezerwę.

Plany Gabrysia? Dać spokój „kulturze regionalnej", zlikwidować muzeum, zamek zostawić własnemu losowi, spolitechnizować program kursów wakacyjnych, zmienić zespół wykładowców; ikaryczne społecznikostwo „panów z Warszawy" zastąpić systematyczną pracą w terenie, organizować wieś jej własnymi, samorodnymi siłami. Instynkt, patronujący wierze Gabrysia, jest u Zawieyskiego pojęciem krypto-marxistowskim, nie nazwaną po imieniu świadomością klasową, która ma odgradzać Gabrysów i Smugoniów od Zabrzezińskich i Ciekockich hermetycznym prawem związku z ziemią, z naturą. Zawieyski nie bierze, co prawda, imienia Marxa nadaremno, ale i tak nazbyt serio każe Gabrysiowi widzieć w zamku porębiańskim symbol pańszczyźnianego feudalizmu (ta koncepcja była przecież w *Przepióreczce* tylko niezgrabnym argumentem w niezgrabnej heroicznej intrydze Przełęckiego).

Oferta współpracy, złożona Gabrysiowi przez zdetronizowane bożyszcze Porębian, jest przebiegłym gestem Almanzora, który pragnie zmusić przeciwnika, by odsłonił się przed nim całkowicie. Wdziera się w niego jedyną furtką słabości: jest nią tajona miłość Gabrysia do Smugoniowej. W ostatecznym wyniku sam Przełęcki przegrywa, ale jego idea zwycięży prawdopodobnie w Gabrysiu: zamek może ocaleje, chociaż nie jest to zupełnie pewne. Jeżeli tak, to przełęczczyzna uwieńczona zostanie zwycięstwem i przerośnięty nią Gabryś uzna supremację kultury nad naturą, etyki nad instynktem i istnienie nadklasowych więzi społecznych.

Zawieyski wierzy niezłomnie w zwycięstwo Przełęckiego bodaj „za grobem" i ta wiara jego wywodzi swój ród z Żeromskiego, który widział w niej prawdę życia. Młodzieńcza i piękna jest ideologia *Powrotu*, wybrzmiewająca akordami *Przepióreczki*, i w niej przede wszystkim leży tajemnica wzruszenia, które drąży nam serca. Zawieyski dowiódł, że przełęczczyzna tym skuteczniej zniewala swym potencjałem moralnym, im gorliwiej zaprzecza jej rzeczywistość.

ROMAN KOŁONIECKI

LUDWIK FRYDE

O twórczą politykę kulturalną

Książka Bogdana Suchodolskiego o polityce kulturalno-oświatowej w Polsce [1] w swym zasadniczym zrębie ideowym znana jest czytelnikom *Pionu*, tu bowiem była w znacznej części (w r. 1935/36) drukowana. Nie jest więc dla nas niespodzianką ani nowością podstawowa teza autora. Suchodolski przeciwstawia się w niej tradycyjnemu ujęciu kultury, które zacieśniło ją do pracy twórczej uczonych i artystów; wbrew arystokratycznemu intelektualizmowi i estetyzmowi stwierdza wielokrotnie i jak najkategoryczniej: „Kultura nie jest wyłącznym dorobkiem wyspecjalizowanych intelektualistów, artystów i urzędników, ale rodzi się równowartościowa w wielu różnych ośrodkach"; „Kultura jest stylem życia wielkich mas, wyrazem ich charakteru i działalności, owocem ich siły twórczej, czymś realnym, pełnym i powszechnym"; „W rzeczywistości... kultura jest pełnym życiem... buduje się i trwa w życiu codziennym każdego człowieka".

To głębokie odwrócenie pojęć nie sprowadza się do formalnej zmiany znaczenia wyrazu, lecz pociąga za sobą doniosłe zmiany praktyczne. Między innymi zupełnie inaczej układa się wówczas *polityka kulturalna* t. j. planowa działalność, organizująca i rozpowszechniająca kulturę w społeczeństwie. W tradycyjnym ujęciu sprawa ta przedstawia się dość prosto. Z jednej strony mamy twórców, nielicznych „powołanych i wybranych" — z drugiej: anonimową masę konsumentów, którym trzeba jakoś otworzyć dostęp do stworzonych przez pierwszą grupę wartości. Istotną treścią pracy kulturalno-oświatowej staje się zatem *popularyzacja*, t. zn. działalność mająca na celu spopularyzowanie dzieł sztuki i myśli wśród szerokich warstw. Zadanie, jak widzimy, skromne. Ale zmienia się ono do gruntu, gdy zajmiemy stanowisko Suchodolskiego, kiedy kultura z twórczości artystycznej i naukowej (i biernego obcowania z owocami tej twórczości) stanie się dla nas *pełnym życiem ludzkim*, określonym typem życia, realizującym się w codziennej praktyce, w pracy i wypoczynku, w obcowaniu rodzinnym, w stosunku do Boga i przyrody. Wówczas odrzucimy wszelką popularyzację jako działalność zbędną, bezcelową i często szkodliwą. Zdobywanie kultury nie będzie miało nic wspólnego z biernym, nieraz mechanicznym przyswajaniem gotowej wiedzy, zdobywać kulturę w tym nowym znaczeniu to tyle co uczyć się żyć, a więc: uczciwie myśleć, głęboko czuć, celowo działać. Działalność oświatowo-kulturalna ma tu zadanie o wiele szersze i trudniejsze: musi rozbudzać potrzeby duchowe w człowieku, rozwijać i kształcić osobowość ludzką, nie uczyć słowem, lecz wychowywać.

I zgodne z tym zasadniczym zarzutem, jaki stawia Suchodolski polityce kulturalnej państwa polskiego, jest oparcie jej na tradycyjnym, fałszywym pojęciu kultury. Zbyt wielką, nieproporcjonalnie wielką opieką otaczano szczyty na niekorzyść ogólnego poziomu; z nauki i sztuki uczyniono kapliczki dla wielkomiejskiej elity, nie dopuszczając do udziału w tworzeniu wartości kulturalnych szerokich mas narodu. Z tym kierunkiem trzeba zerwać. Trzeba zdać sobie sprawę, że kultury polskiej nie można sprowadzać do kilku wydawnictw warszawskich, paru modnych teatrów, niewielu uzbrojonych w nowoczesną aparaturę techniczną instytutów naukowych. Że prawdziwa rzeczywistość polska odsłania się poza stołecznymi rogatkami, w prowincjonalnych miastach, miasteczkach i po wsiach, gdzie nie ma prawie bibliotek, czasopism, teatrów, zespołów pracy umysłowej. Polityka kulturalno-oświatowa musi objąć swoim działaniem, w równomiernym stopniu, całość terytorium i ogół ludności w państwie. I musi ona radykalnie zerwać z tradycyjnymi przesądami, z arystokratyzmem intelektualistów i estetów. Nie o popularyzację, a więc o szerzenie gotowej, skodyfikowanej wiedzy, iść nam powinno, lecz o rozbudzenie umysłów, o kształcenie charakterów, o krzewienie kultury zawodowej, religijnej, politycznej, stosunków rodzinnych i t. d.

Zasadnicza rozbieżność w poglądach na kulturę i politykę kulturalną ujawniła się w drastycznej formie w sporze o szkołę, tę podstawową instytucję oświatową. Kryzys szkoły średniej ogólnokształcącej stał się już chorobą chroniczną; najrozmaitsze lekarstwa, zmiany, reformy okazały się jeno półśrodkami. Problem wydawał się nierozwiązalny. Nowa książka Suchodolskiego, której liczne i najcenniejsze może stronice poświęcone są sprawie szkolnej, ma pod tym względem znaczenie przełomowe. W sposób jasny i nieodparty ukazuje ona istotne przyczyny i sedno dzisiejszego kryzysu szkoły: niedostosowanie jej do nowych pojęć o kulturze. Szkoła ogólnokształcąca reprezentuje typ kultury tradycyjnej, wczorajszej: więcej naucza niż wychowuje, bardziej obciąża umysł gotową wiedzą niż kształci człowieka. Gorączkowe reformy powojenne nie mogły nic na to poradzić, jądro zła tkwi bowiem w samym fundamencie ideowo-kulturalnym szkoły. Trzeba więc sobie zdać sprawę, że dzisiaj oświata pozaszkolna ma do spełnienia rolę może większą od roli instytucji szkolnej. Tak np. organizacje młodzieży posiadają o wiele doniośląjsze od szkoły znaczenie wychowawcze. Dużą a niedocenioną wagę ma także terminatorstwo i dokształcanie zawodowe, które lepiej i właściwiej przygotowuje do wykonywania zawodu niż abstrakcyjna nauka szkolna. Doniosłą rolę odgrywają w kulturze samodzielne zespoły samokształceniowe, zainteresowane konkretną, całościową problematyką życia, a nie sztucznie wyspecjalizowanymi dziedzinami badań naukowych. Należy uprzytomnić sobie, że te niby to drugorzędne, „nienormalne" drogi zdobywania kultury są właśnie drogami właściwymi i prowadzącymi do celu. Przez organizacje młodzieży o charakterze ideowo-wychowawczym, przez terminatorstwo i dokształcanie zawodowe, przez krzewienie samokształcenia dojdziemy najszybciej do wielkiego i powszechnego podniesienia kultury (t. zn. życia) w Polsce. Znaczenie szkoły musi natomiast nieuchronnie, stopniowo maleć. Uznanie tego nieodpartego faktu prowadzi zaś logicznie do uznania konieczności radykalnego zwrotu w polityce oświatowej państwa. Wymaga całkowitego jej przeorganizowania, przebudowy od podstaw.

Wielkie bogactwo treści książki Suchodolskiego uniemożliwia dokładne jej streszczenie. Porzućmy szczegóły i zwróćmy uwagę ku podstawom myślowym autora. Rezygnuje on, całkowicie świadomie, ze stawiania merytorycznego programu. Przeprowadza tezę, iż polityka kulturalna polega nie tylko na wspieraniu twórczości artystycznej i naukowej i popularyzowaniu jej wyników, lecz przede wszystkim na kształtowaniu określonego typu życia i człowieka; nie mówi natomiast w tej książce, *jaki* typ życia i człowieka należało by w chwili obecnej w Polsce tworzyć i kształtować. Nie propaguje więc żadnej *ideologii kulturalnej*, stoi natomiast na gruncie pewnej, dość znanej i charakterystycznej *filozofii kultury*.

Filozofia ta wiąże się bezpośrednio z myślą przedwojennych krytyków intelektualizmu i estetyzmu. Należy do nich np. Jerzy Simmel, autor znanej rozprawy o konflikcie kultury nowoczesnej, konflikcie między formami, które — wyłonione przez proces życiowy — odrywają się od swego podłoża, zasklepiają w sobie i kostniejąc stają w końcu ciężarem dla życia. Tak też dla Suchodolskiego współczesna kultura stanowi zbiór abstrakcyjnych form, nie odpowiadających żywym potrzebom narodów. Jakakolwiek będzie kultura przyszłości, w każdym razie będzie ona musiała być żywa, jednolita i powszechna, czyli, używając pojęć nieco ściślejszych (termin „żywy" jest wieloznaczny, „powszechny" — beztreściwy: skoro kultura oznacza nie zbiór wytworów lecz typ życia, nic co ludzkie nie wymyka się z jej zasięgu, i jest „powszechna" ex definitione): *jednowarstwowa, jednolita* i *jednopoziomowa*. Szerzej rozbudowuje autor swe poglądy teoretyczne w dziele *Uspołecznienie kultury*, wydanym równocześnie z książką omawianą; dzieło to będę miał sposobność omawiać niezadługo na innym miejscu. Tutaj, nie wdając się w szczegółową analizę i krytykę stanowiska autora, zwrócę jedynie uwagę na niektóre niepokojące jego konsekwencje.

Zastrzeżenia budzi idea jednolitości. Dla Suchodolskiego ma ona znaczenie podstawowe. Twierdzi on, iż „wielkie epoki żyły zawsze w tej jednolitej atmosferze", co jest sądem zupełnie nieuzasadnionym jakkolwiek bardzo rozpowszechnionym. Jednolitość cywilizacji to płodna fikcja metodologiczna historyków, ale nie — prawda o rzeczywistości historycznej.

Postulat zaś jednolitości tłumaczy się jedynie celem praktycznym: kultura ma być cementem, spajającym naród, ma stanowić *narzędzie mobilizacji psychicznej*. Ta myśl jest zrozumiała na tle sytuacji współczesnej, wśród panicznych nastrojów wojennych. Idzie o to, aby na wszystkim, sztuce, nauce, religii, moralności, wychowaniu wytłoczyć stempel wielkich dążności politycznych. Suchodolski ulega panicznym nastrojom chwili; świadczą o tym dobitnie pierwsze stronice jego książki, głęboko zresztą słuszne i pełne szlachetnej troski patriotycznej. Obawiam się jednak, że troska ta zwiodła go na manowce.

Czuje to zresztą autor. Zastrzega się też, że nie ma na myśli tworzenia „jednolitej kultury" na rozkaz. Spodziewa się natomiast, iż powstanie ona sama z siebie, mocą parcia milionowych mas, dotąd nie biorących czynnego udziału w życiu polskim. Z chwilą gdy np. na wydziale architektury wzrośnie procent słuchaczy pochodzenia wiejskiego, wzrośnie zarazem szansa powstania rodzimego stylu w tej dziedzinie. Polityka kulturalna winna, zdaniem Suchodolskiego, nie tyle wyciskać piętno urzędowej tendencji politycznej, ile raczej usuwać przeszkody piętrzące się przed masami w ich drodze wzwyż. Należy budować kulturę na pierwiastkach wspólnych wszyst-

[1] *Polityka kulturalno-oświatowa w Polsce współczesnej.* Nakładem „Naszej Księgarni" Sp. Akc. Warszawa, 1937.

kim członkom narodowego społeczeństwa, z pominięciem wszelkich zróżnicowań, powstałych na tle różnic stanu, majątku, zawodu i wykształcenia. Na tej drodze powstanie samorodna kultura, obejmująca cały naród.

Jest coś pięknego, nawet porywającego w tej wierze. Gdy jednak rozważymy ją trzeźwo, niejedno wyda się nam w niej wątpliwe. Suchodolski idąc śladem filozofów naturalistycznych uważa kulturę za samorodny, niemal automatyczny wytwór energii psychicznej; wierzy więc, iż sama emancypacja mas doprowadzi do powstania jakiejś bliżej nieokreślonej ale żywej, jednolitej i powszechnej cywilizacji polskiej. Ale podstawa filozoficzna tej wiary jest chwiejna a konsekwencje jej niedość przekonująco uzasadnione. Trudno wyobrazić sobie budowę kultury na czymś tak sztucznym i wyabstrahowanym jak przeżycia ludzkie, oczyszczone z konkretnych nawarstwień stanu, zawodu, stopnia wykształcenia i innych zróżnicowań społecznych. Pewnie że treści te dochodzą do głosu w pewnych momentach; trudno jednak stwarzać w oparciu o nie *pełne życie.* A ono ma być przecież synonimem kultury.

Idea jednolitości jest więc dość niebezpiecznym fetyszem. O wiele rozważniejsza, mniej ryzykowna i może bardziej twórcza byłaby taka polityka kulturalna, która właśnie oparłaby się na dążeniach konkretnych grup społecznych i nie lękając się różnorodności dążyłaby jedynie do *sharmonizowania* i kolaboracji tych działań. Nie jednolitość byłaby jej naczelną dyrektywą lecz *bogactwo wartości,* wnoszonych przez różne kręgi pracowników.

Naturalistyczna wiara w samorzutne narodziny kultury doprowadziła Suchodolskiego do pewnego przeoczenia. Książka jego pełna jest ataków na inteligencką elitę wielkomiejską, która bezprawnie posiadła monopol na kulturę. Ale zapomniał autor wprowadzić pewne zasadnicze rozróżnienie: rozróżnienie między elitą twórczą i bierną masą konsumentów. Wyraz „inteligencja" ma bowiem sens podwójny: oznacza jedno i drugie. I otóż, o ile całkiem słuszne wydają się ataki autora na t. zw. inteligencję zawodową, która zgoła bezpodstawnie uważa się za elitę narodu, o tyle bardzo niesłuszny jest brak wyodrębnienia i nawet przeciwstawienia tej pseudo-elicie — elity prawdziwej, twórczej.

Suchodolski jest tak zafascynowany problemem upowszechnienia kultury, że zapomina o drugiej stronie zagadnienia. Nie dostrzega współczesnego kryzysu *elity kulturalnej,* zagłuszonej przez rzesze powojennej pół-inteligencji. A przecież zagadnienie to ma znaczenie bardzo doniosłe. Ustrój kapitalistyczny doprowadził do panowania tandety w kulturze materialnej; ten sam proces dokonywa się obecnie w kulturze duchowej. Jesteśmy zawaleni wielką ilością książek bezwartościowych, czasopism niepotrzebnych lub wręcz szkodliwych; nie tylko w zakresie sztuki ale i nauki, np. nauk humanistycznych panuje chaos, z którego na razie nie widać wyjścia.

Polityka kulturalna, o ile ma być twórcza, nie może przejść nad tym do porządku. I w obecnej sytuacji jako drugie, pominięte przez Suchodolskiego, jej zadanie wysuwa się *organizowanie elity twórczej.* Idzie tu o tworzenie takich czasopism, któreby byłyby wyrazem dążeń zespołów naukowych i artystycznych, o skupienie w takich zespołach jednostek wartościowych, o urabianie ich w surowej atmosferze wysokich wymagań. Inteligencję porównał ktoś do średniowiecznego duchowieństwa. Porównanie to jest o tyle instruktywne, że odsłania nam pewne analogie w mechanizmie powstawania kultury; analogie bardzo istotne. Elita twórcza winna być w tym samym stopniu zdyscyplinowana w swoich zespołach co duchowieństwo zakonne. Pewien ascetyzm, bezgraniczne oddanie się zamierzonemu dziełu, cechował przeważającą większość wielkich artystów i badaczy. Tego ascetyzmu, surowej moralności twórczej dziś prawie nie ma. I to jest jeden z głównych czynników kryzysu elity kulturalnej. Trzeba dążyć do jej wzmocnienia i odrodzenia. Wracając do książki Suchodolskiego wypadnie stwierdzić: jej część negatywna, krytyka zbiurokratyzowanej i skostniałej w czczym formalizmie kultury inteligencko-mieszczańskiej stanowi cenną zdobycz myśli. W szczególności krytyka tradycyjnej szkoły ogólnokształcącej otwiera szerokie perspektywy na przyszłość. O wiele mniej przekonywa bezwzględny i entuzjastyczny demokratyzm autora, oparty na dość problematycznej, naturalistycznej filozofii. Stoimy bowiem na rozdrożu: jeden okres kulturalny zakończył się i mamy dwie alternatywy: *umasowienie* kultury lub *uspołecznienie* jej. Zdaje się, że Suchodolski nie dostrzega niebezpieczeństwa pierwszej z tych możliwości. A ono jest, i to groźne.

LUDWIK FRYDE

JULIAN PRZYBOŚ

ŁUK

Nie list, raczej płatek lotu w kopercie
zestrzelony z torby zamczystej.

Listonosz, Francuz prędki jak maszynka
zawirował ośnieżonym z kraju listem.

Te rządki krzywe jakby napisane sierpem...

Cięła szpada przodująca orkiestrze,
dźwięk tlił w szybach — zaświecił na przestrzał
i po pawioneonowej ulicy
z samochodu na samochód
i wyżej frunęła
Marsylianka w puchach z tęczy, w błyskach.

Spróbuję. Gromiony dzień w dzień przez sto pomników
paryskich,
wieśniaczko z Gwoźnicy,
porównam twe serce.

Jeszcze raz ważę prawdę w twoich umęczonych rękach.

Gloria rzeźbi kamienie sztandarami na wietrze,
Marsylianka! Wskrzesza w nich Nieznanego Żołnierza,
idą rzucić nie lont — wieniec
na zdeptanym ludzkim prochu —

Czekam na gest, co rozstrzygnie jak wybuch,
liczę...

Jak tonący zalewany falą z głębi,
nagle, ostatecznie,
oficer podniósł szablę — salutuje w tłumnej ciszy...

...biedną, wyciągającą pod murem daremnie
mały bukiecik śnieżyczek.

Jak lekko świat się odmienił!

Próżni! Wznieśli Łuk Triumfalny — dla gołębi.

POLSKA ZAPOMNIANA



KOŚCIÓŁ ŚW. LEONARDA W LUBINIE fot. C. B. I. S.

EUGENIA WEBER

STRAJK DUSZ

W Rosji Sowieckiej strajki nie są dozwolone. Strajkować nie wolno ani robotnikom ani pracownikom umysłowym. Czują oni skierowane na siebie lufy realnych lub symbolicznych armat. Nie urządzają więc strajków. *Za nich strajkują ich dusze.* Powiedział o tym niedawno jeden z pisarzy sowieckich, W. Sołowiow. I było to w okolicznościach dość osobliwych — podczas „towarzyskiego" sądu nad Kirszonem i Afinogenowym.

W marcu r. b. cała prasa moskiewska z uznaniem i podziwem pisała o nowej sztuce W. Kirszona, autora nadzwyczaj płodnego i dotychczas jakoby „kroczącego wraz z epoką", a poniekąd nawet wyprzedzającego jej rekordowy pęd. Długi szereg sztuk — *Chleb, Sąd, Miasto wiatrów, Szyny dudnią, Przedziwny stop* — kończył się nowym „arcydziełem": sztuką *Wielki dzień*, przedstawiającą sowieckich lotników po wybuchu wojny z „państwem faszystowskim".

Nieco wcześniej, a mianowicie podczas obchodu 19-tej rocznicy rewolucji bolszewickiej, wystawiano w Moskwie i większych miastach Z. S. R. R. nową sztukę innego, nie mniej wziętego dramaturga sowieckiego — A. Afinogenowa. *Sława* — tak nazywała się ta sztuka — była poświęcona bratobójczej wojnie hiszpańskiej.

Kirszon i Afinogenow witali gości, wysyłali paczki żywnościowe z głodującej Rosji pisarzom-Żydom i Niemcom — emigrantom z Niemiec, redagowali czasopisma (*Teatr i Dramaturgia, Rost, Litieraturnaja Krytika* i in.), obwieszczali jakim programem artystycznym są gotowi uczcić 20-tą rocznicę rządów sowieckich, żądali rozstrzelania najpierw Zinowiewa, Kamieniewa, Jewdokimowa i pozostałych 14 oskarżonych (sierpień 1936 r.), później — Piatakowa, Sokolnikowa, Karola Radka (którego wbrew ich woli ułaskawiono) i innych, brali udział w uroczystościach puszkinowskich, przystosowanych do.. walki z trockistami i uwydatnienia zasług Stalina. Wszystko było „normalnie", jak na modłę sowiecką. Ale niedawno zaszły niespodziewane a wielkie zmiany: aresztowano Jagodę; przy tej okazji nie można było zapomnieć o jego szwagrze (być może, łączy ich inny stopień powinowactwa), krytyku Awerbachu, tym bardziej iż Awerbach już od paru lat popadł w niełaskę i znajdował się na zesłaniu, na Uralu.

Szkodnictwo we wszystkich dziedzinach życia gospodarczego i kulturalnego zostało stwierdzone przez Stalina na marcowym plenum Centralnego Komitetu partii. Nie mam tu możności nawet pokrótce wyjaśnić znaczenia tego plenum; jedną z jego konsekwencyj jest odbywająca się dzika kampania słynnej sowieckiej krytyki. W odróżnieniu od dawnych kampanii tego rodzaju, obecna nie powinna — według otrzymanych instrukcji — szanować najwyższych „wczorajszych" autorytetów. Obywatele sowieccy wyczuwają granicę, której nie wolno przekraczać. Dlatego — rozkaz: „krytykować nie patrząc na osobę" — został przyjęty ze zrozumiałą nieufnością.

Związek Pisarzy, jak wiadomo, powstał ze wspólnej inicjatywy Stalina i Gorkiego w celu „zorganizowania życia twórczego" tj. w celu ułatwienia kontroli nad pisarzami. CK. partii wyłonił „grupę partyjną" Związku, której też powierzono funkcje kontroli. Związek powstał 23 kwietnia 1932 r.; w sierpniu 1934 zwołano pierwszy zjazd pisarzy. Przygotowania trwały przeszło dwa lata, gdyż już wówczas rozpoczął się *strajk dusz.*

Obchód pięciolecia istnienia Związku zbiegł się z tą kampanią krytyki i samokrytyki, od której nikt nie jest zwolniony. Nie tylko organ Związku, *Litieraturnaja Gazeta*, lecz i rządowe *Izwiestia* i jakoby nieomylna stalinowska *Prawda* wypisują całe artykuły o „trockizmie" wśród pisarzy, o zdradzie Awerbacha, o szpiegostwie Bruno Jasieńskiego i Kirszona, o konszachtach Afinogenowa z Jagodą, o defraudacjach, nadużyciach, rozkładzie obyczajowym.

Dlaczego właśnie ci, a nie inni pisarze dostali się pod pierwszy ogień? Trudno dać odpowiedź na to pytanie. Chyba dlatego, że zbyt długo korzystali z dobrodziejstw władzy, zbyt długo grzali się w promieniach jej potęgi. Są znienawidzeni przez swych towarzyszy, zaś góra partyjno-rządowa nie pali się nigdy do obrony swych wiernych sług, o ile za cenę ich reputacji (a poniekąd i życia) n.oże uchylrć się przed skierowanymi pod jej adresem zarzutami.

Kirszon był, zdawało by się, idealnym agitatorem. Każde postanowienie partii — czy to rewolucja światowa, czy kolektywizacja, „patriotyzm sowiecki" czy „troska o człowieka" — znajdowało w nim pilnego propagatora. Lokował wszystkie dekrety w swe dramaty. Czynił to wulgarnie i pospolicie, jak to pamięta — być może — warszawska publiczność, która miała możność oglądać w roku ub. *Przedziwny stop*, sztukę odznaczoną nagrodą państwową w r. 1934. *Wielki dzień* nie jest ani lepszy ani gorszy od poprzednich utworów Kirszona. Tak samo może być traktowany i jako hołd władzy stalinowskiej i jako najbardziej złośliwa jej karykatura.

Mniej więcej to samo należało by powiedzieć o Afinogenowie. Jest on zdolniejszy od Kirszona, bardziej oczytany, zna przynajmniej dawną literaturę rosyjską, zdobył wprawę w naśladowaniu Czechowa, nielitościwie przez niego okradanego. Popularność swoją zawdzięcza poruszaniu „problemów" w sztukach: *Strach, Dziwak* (obie grane w Warszawie), *Portret*, omawiających pogodzenie się dawnej inteligencji z ustrojem sowieckim lub gloryfikowane przez Gorkiego „metody wychowawcze" Jagody. O nastrojach patriotycznych pisał w sztuce *Dalekoje* i chwalono go z takim samym brakiem umiaru, z jakim dziś miesza się go z błotem.

Nie w twórczości tych „urzędników" należy szukać przyczyny ich obecnej niedoli. Oddano ich na pożarcie małostkowym ambicjom, zranionym pychom, pozwolono innym miernotom publicznie załatwiać z nimi swe porachunki. Sprawozdania z tych haniebnych rozpraw pisarskich rozmyślnie (jest to tradycyjna już metoda) pomijają milczeniem wystąpienia ofiar. Dowiadujemy się jedynie, iż Afinogenow mówił o tragicznej samotności pisarza, o panicznym strachu, jaki ogarnia każdego, pozbawionego wysokiej partyjnej protekcji. Kirszon zachowywał się z godnością, której trudno było po nim się spodziewać. Wywołało to replikę jakiegoś poety Łachuti („przedstawiciela bratniego narodu kaukaskiego"). Powiedział on o Persie, który przykładał rozżarzone żelazo do ciała syna: uczył go kraść i wypierać się winy, kiedy zostanie przyłapany na gorącym uczynku.

Opowieść ta była szczególnie na miejscu. Władza sowiecka „zahartowała" swych pisarzy. Dziś muszą oklaskiwać przemówienia Radka, a jutro żądać jego śmierci, muszą witać „niezłomne bolszewickie zasady *Prawdy*, która w ciągu lat drukowała artykuły tegoż Radka, lecz z wiadomych przyczyn jest wolna od zarzutów „zatraty czujności politycznej". Muszą zależnie od zygzaków *Prawdy* zmieniać poglądy nie tylko na twórczość kompozytora Szostakowicza, lecz i Puszkina. Czyżby wytrzymałość niektórych z nich była mniejsza od wytrzymałości małego Persa?

Od momentu powstania Związku rozpoczął się „strajk dusz" pisarzy. Istnieje liczna grupa „mołczalników", którzy w ciągu ostatnich lat, mimo nalegań, nie przerwali milczenia. Lepiej w chwili obecnej nie wymieniać ich nazwisk. Książek nie wydają. Obwieszczają, iż uwielbiają władzę sowiecką i nienawidzą jej wrogów, i w ten sposób załatwiają swe wzajemne z nią stosunki.

„Strajk dusz" artystów jest to określenie, które wyrwało się jednemu z uczestników ostatnich pisarskich zebrań. Jest ono wyjątkowo trafne. Tłumaczy, dlaczego poziom literatury sowieckiej jest właśnie taki, dlaczego nie sprawdziła ona niecierpliwych oczekiwań swych zagranicznych sympatyków, którzy byli gotowi w każdej książce dopatrywać się „nowego słowa". Ten, kto wątpił o walorach sowieckiej „produkcji literackiej", był zaliczany do obozu reakcjonistów, o ile nie faszystów. Historia stwarza jednak dziwne paradoksy: Stalin — a nie jego wrogowie! — neguje zdobycze literackie wychowanych przez siebie talentów. Chodzi już nie o reputację poszczególnych autorów, ale sztuki sowieckiej w ogóle.

Strajkujący pisarze walczyli z przymusowym wciąganiem ich do Związku. Zbierali się na konspiracyjne zebrania, próbowali stworzyć na pół legalny zespół pisarski. Wiemy, co to znaczy w warunkach teroru bolszewickiego, nie będziemy więc powtarzać znanych wszystkim przykładów upodlenia istoty ludzkiej w Sowietach. Należy raczej podziwiać tę odwagę, którą zachowują liczne jednostki. Awerbach twierdził, że doprowadzono Rosję do takiego upadku, iż „materialnie i duchowo stoi ona poniżej krajów bałkańskich, a nawet Afryki".

Czystka wśród dramaturgów, to dopiero początek kampanii. W czasie najbliższym gorliwi „zamiatacze" z policyjnej grupy Związku obiecują zabrać się do „sprawdzania" prozaików, poetów, krytyków. Nie wątpimy, iż tam również zostaną ujawnieni wrog^wie wszystkich kolorów i formatów. Inaczej być nie może, gdy „dusze strajkują", a łamistrajki wydają się górze partyjnej nie-mniej podejrzani, niż strajkujący.

EUGENIA WEBER

KAZIMIERZ CZACHOWSKI

RODOWÓD POETYCKI BERWIŃSKIEGO



TYMON TERLECKI
Mal. JULIA ORDYNSKA

Dla ogółu czytelników polskich Ryszard Berwiński, najwybitniejszy przed Kasprowiczem poeta wielkopolski, jest dzisiaj postacią omal mityczną. Co najwyżej utrzymuje się o nim dobra opinia na wiarę Przybyszewskiemu, który z entuzjazmem wyrażał się o Berwińskim w *Szlakiem duszy polskiej* i innych swych pismach, wymieniał go obok Norwida i również niesłusznie zapomnianego Leonarda Sowińskiego. Wszelako z tych trzech poetów generacji polistopadowej Berwiński pozostał najbardziej nieznany, skoro mało kto zainteresował się łatwo dostępnym wydaniem dwutomowego wyboru jego pism w opracowaniu Eustachego Czekalskiego z roku 1913. Wprawdzie co pewien czas objawiało się odosobnione zaciekawienie osobą oryginalnego poety i tajemniczego człowieka, jak np. w poświęconych mu studiach Bądzkiewicza z roku 1887 i Wyleżyńskiej z roku 1913. Także Piotr Chmielowski w swej *Historii literatury polskiej*, powołując się na Bądzkiewicza, daje dość obszerną charakterystykę „poety namiętnego, egzaltowanego, chwilowego przedstawiciela prądu ultra-demokratycznego, potem zgorzkniałego sceptyka, szukającego zapomnienia w ryzykownych przygodach". Przyznaje Chmielowski, że „jako liryk odznaczał się Berwiński głębią i szczerością uczucia, namiętnym tonem w wypowiadaniu tego wszystkiego, co wrzało w duszy gorącej, która widzi ubezwładnienie woli własnej wśród miałkiej powszedniości objawów życia". Nie ograniczał się jednak Berwiński do działalności poetyckiej, którą przerywa z wydaniem zbiorowym w roku 1844. Z natury ruchliwy i czynny, zajmuje wydatne stanowisko w ruchu wielkopolskim, więziony w Moabicie, potem poseł na sejm berliński, drugą połowę swego życia spędza głównie na włóczędze po Turcji, gdzie był oficerem dragonów otomańskich Sadyka-Paszy. Wielce romantyczny żywot, nie pozbawiony też osnutego tajemnicą wątku miłosnego, już sam przez się pociągać musiał badaczy, ale należyta charakterystyka człowieka, poety i działacza przedstawiała powikłany splot trudnych do rozwiązania zagadnień biograficznych, wymagała nadto bardzo rozległego powiązania z tłem epoki i środowiska dziejowego, co skuteczniej może być dokonane dopiero w odrodzonej Polsce. Zadanie to podjął Tymon Terlecki, który ogłosiwszy w latach poprzednich luźne fragmenty swych źródłowych studiów nad Berwińskim, wydał obecnie część pierwszą szeroko zakrojonej monografii [1].

Terlecki, wnikliwy krytyk współczesnej poezji i dramatu, odznaczający się przy tym rzetelnie ugruntowaną samodzielnością osądu i dobrym polotem syntetycznym, zainteresował się Berwińskim przede wszystkim jako poetą. W swych poszukiwaniach biograficznych dotarł jednak do nieznanych przed nim albo niedostatecznie przez poprzedników wyzyskanych źródeł, dzięki czemu mógł dokładniej i wszechstronniej oświetlić dzieje życia poety. Rozwinął je zaś na szczegółowo przedstawionym tle epoki i prądów, w sposób zawsze ściśle związany z określonym celem monografii, ogarniający jednak rozległy obraz ówczesnych stosunków kulturalnych, który w interpretacji Terleckiego wypadł bardzo żywo i przekonywująco, przynosząc nadto wiele istotnych a nieraz nowych szczegółów do naszej wiedzy nie tylko o środowisku wielkopolskim, lecz także o lwowskiej grupie „Ziewonii", o t. zw. „Cyganerii Warszawskiej" i w ogóle o literaturze krajowej po powstaniu listopadowym. Również stosunek Berwińskiego do Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, charakter walterscottyzmu i byronizmu w twórczości poety, jego związki z neoheglizmem i przyjaźń z Edwardem Dembowskim zostały w monografii Terleckiego przedstawione dokładnie i wyczerpująco.

Z tak ujętego tła dziejowego tym wyraziściej i tym ciekawiej występuje charakterystyka Berwińskiego, w którego twórczości poetyckiej wskazuje Terlecki „dokument, psychogram epoki. I to nie tylko w tym, co stanowiło jej pragnienie, jej dążenie życiowe, ale i w tym, co w niej było na pół świadome lub nieświadome, co usiłowała stłumić i przezwyciężyć". Ten przez Terleckiego obszernie uzasadniony aspekt poezji Berwińskiego nadaje jej w naszych oczach nowych wartości, jako że przez nią odsłania się głęboki wgląd w psychikę pokolenia, którego Berwiński okazuje się jednym z naczelnych przedstawicieli literackich. Odczucie niewoli narodowej, skrajny rewolucjonizm i proces wyzwalania się ze złudzeń znalazły w ostatniej fazie twórczości poetyckiej Berwińskiego żywe i nawet jaskrawe odbicie. Bo — jak słusznie stwierdza Terlecki, objaśniając rimbaudowski aspekt losów poetyckich Berwińskiego — twórczość jego „wzrosła z rzeczywistości i idąca przeciw rzeczywistości — na niej się załamała i rozbiła". Konfrontacja ideałów „buntowniczego natchnienia" z galicyjskim rokiem 1846 była tak naocznie gwałtowna, że zabiła w człowieku — poetę, który potem z intuicjonisty i wybuchowca przeobraża się w racjonalistę i pozytywistę, od twórczości wyobraźniowo-uczuciowej przechodzi do poszukiwania naukowego i w *Studiach o literaturze ludowej* z roku 1854 przeprowadza „pierwszą i bezwzględną rewizję ludomanii romantycznej". W wydanej pierwszej części monografii, doprowadzonej do roku 1844, występuje Berwiński jeszcze jako niepoprawny romantyk i sztandarowy poeta epoki przedlutowej, w którego bogatej skali ewolucyjnej, obejmującej wielość i różnorodność aspektów poezji polskiej pierwszej połowy XIX stulecia, tragicznie załamuje się dwoistość duchowa, wynikająca ze zmagania się krańcowego indywidualizmu z tendencją przeciwindywidualną.

W związku ze wspomnianą późniejszą przemianą poglądów Berwińskiego na zagadnienie ludowości, tym krańcowiej wyglądają wcześniejsze w tym względzie zapatrywania poety, zapatrywania tak na wskroś romantyczne, że w poezjach Berwińskiego — jak to porównawczo wskazuje Terlecki — nie zjawia się nigdy „lenartowiczowski realizm chłopa-pracownika" a w przeciwieństwie do pierwszych utworów Norwida w stosunku Berwińskiego do ludu brak „znamion, choćby najlżejszych śladów realizmu". Stał się natomiast Berwiński pierwszym świadomym regionalistą wielkopolskim, co jego twórczości nadaje odrębne znowu znaczenie, wręcz wyjątkowe na tle przysłowiowej ugorowości tej dzielnicy wobec poezji. Jak z tych pokrótce i najogólniej tu wskazanych niektórych linii wytycznych widać, charakterystyka Berwińskiego jako poety w nowej i źródłowej interpretacji Terleckiego doznała poważnego rozszerzenia. Dzięki sumiennej i pięknej jego pracy wystąpiło w należytym świetle znaczenie Berwińskiego jako artysty, którego twórczości fragmentaryczność i nawet dorywczość musiała się odbić na jej wartościach czysto poetyckich, ale wśród pomniejszych poetów romantycznych autor *Bogunki na Gople* wybija się na jedno z czołowych stanowisk, zwłaszcza jako bardzo typowy przedstawiciel czynnego w kraju pokolenia polistopadowego. Z rzeczywistości dziejowej wynikający tragizm poety, tym głębszy, że z życiem bezpośrednio związany, czyni dla nas postać Berwińskiego niezmiernie sympatyczną i zaiste godną uwagi i lepszej pamięci. Jej wskrzeszenie jest rzetelną i dobrze wypełnioną zasługą Terleckiego, który tym samym wziął też na siebie obowiązek opracowania dalszych dziejów tego „autentycznego bohatera byronowskiego". Spodziewać się wolno, iż druga część monografii, chociaż ze stanowiska literackiego już mniej doniosła, ale otwierająca skądinąd znowu wielce zajmujące perspektywy ówczesnego życia polskiego, przyniesie wyniki równie źródłowe i doniosłe, jak wydany obecnie *Rodowód poetycki Ryszarda Berwińskiego.*

KAZIMIERZ CZACHOWSKI

[1] TYMON TERLECKI: *Rodowód poetycki Ryszarda Berwińskiego.* Poznań, 1937. Biblioteka „Kroniki Miasta Poznania" Nr. 5. Str. XI, 296, 3 nlb. i ilustr.

PION

SZTUKA I ANTENA

Z literatury radiowej

Dwie książki autorów niemieckich[1] — nierównej zresztą wartości — świadczą o tym, że rozwój słuchowisk nastręcza szereg problemów, których rozważanie jest teoretycznie interesujące, a dla praktyki może być pożyteczne. Kurt Paqué stara się zdefiniować słuchowisko radiowe przez porównanie go z widowiskiem scenicznym. Rozważania te powstały, jak się zdaje, na marginesie opracowania przez autora dwóch tematów *(Powrót Napoleona z Elby* i *Raskolnikow)* równocześnie dla teatru i dla radia.

Poglądy Paqué noszą więc w pewnym stopniu piętno subiektywności, którą jednak autor stara się zneutralizować analizą obiektywnych właściwości obu form: dramatu scenicznego i słuchowiska.

Gerhardt Eckert, drugi autor, o którym chcemy tutaj wspomnieć — rozważając opracowania tematów literackich przez film dźwiękowy i Teatr Wyobraźni — zadał sobie trud przejrzenia paru setek manuskryptów filmowych i radiowych. W przeciwieństwie więc do Kurta Paqué, Eckert unika stawiania określonej teorii słuchowiska; książka jego jest raczej bogatym zbiorem obserwacyj.

Paqué, porównując powieść, dramat sceniczny i słuchowisko, stwierdza, że właśnie ostatnia z tych form posiada najmniej czynnika epickiego, a najwięcej dramatycznego. Podaje szereg recept, jakie mają ułatwić Teatrowi Wyobraźni odnalezienie najwłaściwszej drogi rozwoju. I tak: słuchowisko powinno się składać nie z aktów, ale ze scen. Autor radiowy może przecież o wiele swobodniej niż autor sceniczny zmieniać miejsce akcji, a dopiero przez częstą zmianę miejsca akcji słuchowisko może wywołać napięcie u słuchacza. W dramacie scenicznym akt jest czymś zaokrąglonym, zamkniętym w sobie — scena w słuchowisku tylko częścią całości, krótkim fragmentem rozwijającej się nieprzerwanie akcji dramatycznej. Słuchowisko nie wymaga takiej ekspozycji jak dramat sceniczny. Wstępne opowiadania, wyjaśniające zdarzenia późniejsze, są w słuchowisku zgoła zbędne. Początek słuchowiska powinien wzbudzić żywe zainteresowanie słuchacza już w pierwszych 3—4 minutach. W dramacie obok momentów istotnych, kulminacyjnych — mogą się trafiać dłuższe sceny, kiedy akcja z miejsca nie rusza. Słuchowisko radiowe powinno tego unikać. Wymagana tu jest maksymalna koncentracja bez żadnych intermezzo epickich. Tylko tak skomponowany dialog potrafi utrzymać uwagę słuchacza w napięciu. Natomiast krótkie zwolnienia tempa są potrzebne, bez nich bowiem trudno by było w ogóle odczuć tempo akcji. Krótkie, szybko zmieniające się, nabrzmiałe treścią sceny — oto plan dobrze zmajstrowanego słuchowiska.

Początek każdej sceny musi być taki, by słuchacz mimo braku objaśnień od razu się zorientował, z kim ma do czynienia i gdzie się dzieje w tej chwili akcja. Dialog słuchowiska musi obudzić w słuchaczu zdolność wczuwania się, dreszcz oczekiwania, napięcie uwagi. Nie powinien natomiast zbyt dużo liczyć na wyobraźnię słuchacza. Dialog powinien zawierać ekspresję stanów psychicznych a nie ich opis. Liczba osób nie powinna przekraczać 2—4 w jednej scenie. Nieco odmiennie ma się rzecz z słuchowiskiem typu rozrywkowego, ale recepta zmienia się jedynie w zastosowaniu do dialogu i charakterystyki osób. Natomiast w zakresie konstrukcji i tego typu słuchowisko nie powinno zbytnio odbiegać od słuchowiska dramatycznego.

Uwagi reżyserskie autora słuchowiska powinny świadczyć o tym, iż autor słyszy swe postacie, nie widząc ich. Uwagi te są w ogóle dobrym środkiem kontroli, czy autor zdołał się przystosować do istotnych wymagań słuchowiska. W teatrze opis środowiska, akcji nosi charakter epiczny. Nie ma więc dlań miejsca w słuchowisku, w którym *milieu* może mieć tylko charakter „atmosfery", w którą słuchacz zostaje wciągnięty przez samą akcję, a nie przez dodatkowe opisy. Wywołanie zaś nastroju uzyskuje słuchowisko wyłącznie z pomocą „kuchni akustycznej", głosów i dźwięków.

Przy takim ujęciu słuchowiska autor z natury rzeczy przypisuje kulisom akustycznym drugorzędną rolę pomocniczą, mniejszą niż dekoracjom w teatrze. Paqué propaguje także myśl wydawania drukiem manuskryptów słuchowiskowych. To by zachęciło autorów do pisania słuchowisk.

Można mieć wątpliwości, czy wszelkie słuchowiska powinny mieć charakter wyznaczony im przez Paqué. Przyznać jednak należy, że dla tego typu słuchowisk, które on ma na myśli, a więc dla kształtujących w sposób dramatyczny konflikty ludzkie, wskazówki jego (zgodne częściowo z głoszonymi przez W. Hulewicza w *Teatrze Wyobraźni*) godne są uwagi.

Eckert omawia w sposób dość powierzchowny powody, dla których film i słuchowisko przeważnie sięgają do tematów literackich. Film czyni to głównie z powodów finansowych (już stwierdzone zainteresowanie publiczności, łatwość wyboru), — radio chcąc rozpowszechniać arcydzieła, a także z braku autorów radiowych. Tak więc film i radio stają się środkami, powiększającymi niejako nakład dzieł literackch. Należy przy tym uwzględnić fakt, iż film nie jest ani literaturą ani teatrem, słuchowisko zaś nie jest teatrem, lecz jest literaturą, gdyż posługuje się głównie słowem, które jest tworzywem wszelkiej literatury. A więc i Eckert nie przypisuje większej roli kulisom akustycznym, gdyż istotne zadanie słuchowiska widzi w przedstawieniu akcji, dziejącej się w duszach bohaterów. Przekształcenie dzieła literackiego w film jest całkowitą transpozycją utworu na teren innej sztuki; przekształcenie go w słuchowisko polega tylko na przemianie gatunku literackiego.

W dalszym ciągu autor daje zarys dziejów filmu dźwiękowego i słuchowiska, niestety, biorąc pod uwagę niemal wyłącznie twórczość niemiecką. Dużo miejsca poświęca Eckert opracowaniu przez film i radio poszczególnych dzieł literackich, najsławniejszych jakie świat zna. W rezultacie Eckert dochodzi do przekonania, że film może oddać duchową zawartość poetyckiego utworu nie dbając o pełną zgodność treści, słuchowisko natomiast będzie zawsze bardziej zbliżone do pierwowzoru.

Rozważania Eckerta — niezbyt głębokie — są zaledwie w kilku miejscach interesujące; odnosi się przy tym wrażenie, że przy jego (niesprecyzowanym zresztą) ujęciu istoty filmu i słuchowiska należało temat omówić w dwóch rozprawach, a nie w jednej.

L. B.

[1] KURT PAQUÉ: *Hörspiel und Schauspiel. Eine Dramaturgie.* Breslau 1936. Str. 118. — GERHARD ECKERT: *Gestaltungemes literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel.* Berlin 1936. Str. 272.

Słuchowiska nastrojowe

Radiofonizacja *Lamentu Królewskiego* Witolda Hulewicza stawia nas w dziedzinie radia wobec zagadnienia dobrze znanego i szeroko dyskutowanego w życiu teatralnym. Zbieżność jest tym więcej charakterystyczna, że mamy do czynienia z tym samym promotorem — Leonem Schillerem. Przecież to właśnie dookoła słynnych schillerowskich inscenizacyj rozwinął się spór do dziś trwający i bynajmniej nie rozstrzygnięty na temat: jak szerokie są kompetencje inscenizatora i reżysera, wystawiającego na scenie poemat lub w ogóle dzieło sztuki „przysposobione"? Jakie są granice jego wolności — czy może ta wolność ma być nie ograniczona?

Grono dyskutantów rozbiło się na dwie grupy: jedna broni tekstu,—druga swobody reżyserskiej. Wreszcie tu i owdzie dają się słyszeć głosy „centrowe", próbujące pogodzić oba stanowiska, wypowiadające się za zachowaniem czystości tekstu poetyckiego, nie rezygnując jednak ze znacznych uprawnień dla reżyserii. Jak w wielu sporach teoretycznych, trudno jest oddać głos za jedną ze stron walczących. Każde rozstrzygnięcie na korzyść tego lub tamtego stanowiska może bowiem łatwo obalić po prostu *powodzenie* (nie kasowe, oczywiście) jakiegoś szczęśliwie powziętego eksperymentu. Bo ostatecznie, jeśli nawet dowiodą czarno na białym, że jakoś inscenizacja odbiega od oryginału, że ten oryginał pognębia i wypacza — cóż to wszystko znaczy wobec faktu, że właśnie ta barbarzyńska dewastacja jest *sama przez się* czymś wymownym i ciekawym. Nie trzeba tylko chodzić do teatru z tekstem ulubionego poety i słuchać sztuki z myślą o skreśleniach. Recenzja pisana pod taką inspiracją, wyłączającą bezpośredni tok wzruszeń artystycznych, musi prowadzić do oceny fałszywej.

Sądzę, że wszystkie te uwagi dadzą się— *mutatis mutandis* — przenieść w dziedzinę radiową. Weźmy *Lament Królewski.* Słuchaczowi, który pragnąłby *poznać* ten piękny poemat o tak szlachetnej linii uczuciowej, nie doradzałbym słuchania jego wersji radiowej. Przede wszystkim muzyka w radiu znacznie silniej nas absorbuje i znacznie większa jest jej waga niż w przedstawieniu teatralnym. Tam gdzie skazani jesteśmy na czystą dźwiękowość, gdzie jeden dźwięk (muzyczny) walczy z innym dźwiękiem (słownym), tam muzyka bierze górę. Po prostu, bo jest głośniejsza, bo łatwiej „wpada w ucho" i — co może najważniejsze — mniej obciąża naszą uwagę i pamięć. Przy słuchaniu poezji bardziej musimy współdziałać z autorem. Wzruszenie muzyczne ma łatwiejszy dostęp do naszej wyobraźni i porusza ją bez szczególnego z naszej strony współdziałania. Taką konkurencję trudno bardzo wytrzymuje słowo, nawet w tych wypadkach, kiedy gatunkowo dorównywa albo i przewyższa muzykę. Każde przymierze muzyki ze słowem w radiu przesądza o zwycięstwie muzyki.

Nie uważam jednak tego, co tu napisałem, za argument odstraszający od tego typu eksperymentów, jak radiofonizacja *Lamentu Królewskiego* Hulewicza. Trzeba tylko sobie powiedzieć, czego po tym eksperymencie możemy się spodziewać, a wtedy nie będziemy mieli pretensji ani do radia ani do poety. Po prostu, nazwijmy tego rodzaju słuchowiska słuchowiskami *nastrojowymi*, opartymi przede wszystkim na muzyce, którą słowo wspiera chwilami nie tyle obrazem, wyszukaną metaforą, ile sugestią zawartą w jego znaczeniu oraz w *tonie*, którym zostało wygłoszone. Zdaniem moim, jeżeli zrezygnujemy z pretensji aby tego typu audycje miały być audycjami *poetyckimi* i nazwiemy je po prostu *nastrojowymi*, to możemy je w tym charakterze chwalić lub ganić, ale nie ma zasady sprzeciwiać się realizacji takich słuchowisk. Analogia, którą przeprowadziłem na początku pomiędzy eksperymentami teatralnymi i radiowymi, jak większość analogii, nie jest kompletna. Mieszany charakter inscenizacji teatralnych nie zaciera nigdy słowa *tak mocno* jak „ilustracja muzyczna" w radiu. Akcja, element wizualny, gest aktorski idzie raczej w sukurs słowu, a muzyka jest naprawdę tylko tłem, dopełnieniem. W radiu przeciwnie, jest wszechwładną panią.

Lament Królewski, jako słuchowisko nastrojowe, należy uważać za eksperyment najzupełniej udany. Nastrój tęsknoty, rozpaczy, wewnętrznego borykania się ze świadomością śmierci ukochanej wyrażony był w muzyce Kondrackiego silnie i przekonywająco. Tekst poetycki podkreślał te nastroje bardzo szczęśliwie — w rezultacie mieliśmy piękny wieczór eligijny, który niejednego słuchacza może zachęci do poznania (ale już bez akompaniamentu muzycznego) poematu Hulewicza. Przy tej okazji niechaj mi wolno będzie wyrazić życzenie, aby *Lament Królewski* doczekał się swojego kwadransa poetyckiego, na który w całej pełni zasługuje.

JAN EMIL SKIWSKI

PREMIERA W ATENEUM

TEATR ATENEUM: *Zazdrość i medycyna*, sztuka w 7 obrazach Michała Choromańskiego. Udramatyzował Maksymilian Szacki. Reżyseria: Leon Schiller. Dekoracje: Stanisław Cegielski.

Powszechnie znaną i cenioną — nie tylko w Polsce, lecz i za granicą — powieść Choromańskiego udramatyzował *Maksymilian Szacki* i udało mu się to doskonale: wykroił z powieści całość integralną, przystosowaną do rygorów sceniczności, konsekwentnie rozdzieloną na obrazy, przez które przepływa logiczna i zwarta akcja.

Artyzm powieści Choromańskiego polega głównie na tym, że jest ona przedziwnym amalgamatem ścisłości faktograficznej i nastrojowej mitologizacji. Ekwilibrystyka kompozycyjna jest tu jednym ze środków prowadzących do celu: powikłanie czasów i i miejsc akcji, przeplatanie fragmentarycznych scen dialogowanych z opisami szalejącego halniaka daje w wyniku rozmyślnie przeprowadzaną chaotyzację, całkowite niemal zatarcie konturów ludzi i sensu dziejących się wypadków. To właśnie stanowi wabik trzymający w napięciu emocjonalnym czytelnika. Wszystko u Choromańskiego jest zagmatwane i niewyraźne, wszystko spiętrza się w mgliste wizje migawkowe i dopiero w ostatniej scenie następuje rozwiązanie, raptowne rozcięcie wszystkich węzłów naraz. Ludzie Choromańskiego także nie są zwyczajni i prostolinijni — są to demony i manekiny, symbole i kukły, chochoły i biesy.

Szacki — nie wiem, czy we wszystkich szczegółach świadomie — rozprostował tę zawiłą konstrukcję przerabianej powieści, wepchnął jej rozbieżne nurty w jednotorowe łożysko, chaotyczność Choromańskiego prześwietlił logiką i ładem, starał się uwypuklić główną linię dramatyczną. Dlatego właśnie dał utwór prawdziwie sceniczny i skończony, ale także pewne wartości (które, być może, rozproszyłyby się w świetle sceny) pominął i wyeliminował. Pod sugestią założeń Szackiego znalazł się i *Schiller*, wprowadzając świst halniaka tylko jako drugorzędnie traktowany kontrapunkt, nie zaś jako immanentne środowisko nastrojowe, które to ze słabnącą, to z rosnącą siłą towarzyszy dziejom Rebeki i Widmara, Tamtena i Golda. Halniak w inscenizacji Schillera został po zakopiańsku urealniony, tak jak postaci Choromańskiego zostały przez Szackiego unormalnione, zbyt dokładnie obrysowane. Jednak może „teatralność" *Zazdrości i medycyny* na tym zyskała.

Wśród aktorów triumfował przede wszystkim *Dorwski* jako krawiec Gold. Gestami na pół zaśnionej nieporadności i głosem monotonnie płaczliwym, pozbawionym wszelkiej żywszej nuty, zasugestionował Dorwski świetnie postać szarego anonima z ghetta — nieszczęsnego męża, rozczulającego ojca i tragicznie niezdarnego małomiasteczkowego detektywa. *Dziewońska* z głęboką intuicją zaprojektowała i opracowała rolę Rebeki — a jest to rola niesłychanie trudna, ciążąca nad całą sztuką i przy tym stosunkowo niewiele zawierająca tekstu. Ze swobodą i prostotą, bez przejaskrawień oddała całą wieloznaczność i enigmatyczność Rebeki — niewiniątka o anielskim spojrzeniu i drapieżnej bestii pożerającej mężczyzn, lalki bez serca i mózgu i zarazem heroiny nieujarzmionego instynktu erotycznego, którym wszystko w koło siebie przesyca i zatruwa. Rolę swą zbudowała Dziewońska z przelotnych uśmiechów, półodchyleń głowy, kapryśnej i groźnej jednocześnie intonacji pewnych zdań, mimiki czujnej i dyskretnej. *Samborski* jako Widmar był zbyt świadomy śmiertelnej choroby, której na imię zazdrość i której ślepy żywioł niszczy Widmara. *Krzemieński* grał świetnie, ale tylko w jednej scenie: w garsonierze Tamtena. Tamten, rozmiłowany w swoim zawodzie chirurga, wykoleja się jakby pod pod wpływem Rebeki, ale broni się przed namiętnością i pragnie wrócić do spokoju, do tuzinkowego, unormowanego erotycznie życia: — wszystko to mieści się w jednej scenie i tę scenę Krzemieński wyzyskał. *Arnoldt* jako ordynator Bogucki dał epizod wnikliwie przemyślany i subtelnie zinstrumentowany w szczegółach.

Dekoracje *Cegielskiego* niepotrzebnie w pewnych odsłonach zmniejszały i tak już ciasną scenę Ateneum. Świetna i pełna ekspresji była ulica w obrazie 5-ym. Na Cegielskim znać — w zasadzie dodatni — wpływ pewnych wnętrz Daszewskiego, lecz bez ironicznych deformacji i tych zasobów inwencji czysto malarskiej, jaka zawsze Daszewskiego cechuje.

ROMAN KOŁONIECKI

KSIĄŻKI

DR JULIA ŚWITALSKA-FULARSKA: *Wspomnienia lekarki legionowej.* Lwów — Warszawa, 1937, str. 107.

Kobiety polskie zapisały chlubną kartę w kampanii legionowej. Wśród nich wyróżnia się działalność dr Julii Świtalskej-Fularskiej, lekarki legionowej, której świeżo opublikowane *Wspomnienia* dają czytelnikowi obraz trudów polskiej służby sanitarnej od jej pierwocin poprzez lata wojennej epopei aż po zaczątki Polski Niepodległej, nakreślony w sposób prosty, bez chwytów kunsztu literackiego — ale fascynujący czytel-



JULIA ŚWITALSKA - FULARSKA

nika swą bezpośredniością i siłą wypowiedzi. Autorka, obdarzona wielkim talentem spostrzegawczym i niezwykłą umiejętnością narracji, potrafiła uchwycić w ostrym zdjęciu migawkowym wydarzenia i ludzi. Bez retuszu i *maquillage*'*u*, bez pretensji a trafnie maluje szereg fragmentów, które oddają w doskonałym skrócie w lekkiej formie poważny wycinek wydarzeń.

Pierwszy etap — to Lwów w 1914 r. Pełna grozy, chaotyczna ewakuacja miasta, potem koszmarna jazda, gdy całe miasto „łapało“ dosłownie „ostatni pociąg“. Przesuwały się „burzliwe, upiorne, zatłoczone pociągi, szeregi rąk chwytających się stopni, ludzie przyczepieni na dachach, lub wiszący kurczowo na ramach okiennych — rozlegały się rozdzierające krzyki matek i dzieci nawzajem szukających się nadaremnie“...

Następny — to Kraków, obraz zgoła odmienny — tworzący się polski czyn wojenny, formująca się z niczego polska służba sanitarna, która koordynuje początkowe niedołężne, choć pełne ofiarności wysiłki jednostek. I znów ewakuacja — i etap trzeci — inauguracja służby szpitalnej w Jabłonkowie na Śląsku. Podjęta pod ciężkimi auspicjami, a realizowana wśród nieprawdopodobnych trudności działalność w pawilonach zakaźnych w Nawsiu i Szyglu, to obrazy pełne niezwykłego tragizmu, nakreślone na miarę wielkiej epicznej opowieści. Garstka straceńców, odciętych od świata trwa na posterunku wśród epidemii ospy, świadoma grożącego niebezpieczeństwa, które potęgują prymitywne warunki higieniczne. Dziwne ich poddanie i pogodę odmalowała autorka po mistrzowsku w szeregu przepięknych epizodów.

A po tej okropnej zimie, — rok 1915 — zajęcie Królestwa. I tu znów daje Świtalska znakomitą charakterystykę nastrojów społeczeństwa — akcji propagandowej legionów. A potem „znowu Lwów“, oczyszczony już z Moskali, ale nie z atmosfery wojennej, w którym autorka w latach 1916 i 1917 sprawuje swe szpitalne posłannictwo.

Rok 1918, który przyniósł gdzieindziej szczęście i wyzwolenie, był dla Lwowa okresem ciężkiej próby — wojny polsko-ukraińskiej, w której zaznaczyła się również dodatnio działalność dr Świtalskiej-Fularskiej. Cichemu bohaterstwu Lwowa poświęcone karty wspomnień tchną głębią.

Od tragicznych tonów roku 1918 przechodzi autorka na zakończenie do zwycięskich akordów Polski Niepodległej.

Książka Świtalskiej, pełna swoistego uroku i czaru, szlachetnie pomyślana i wykazująca opanowanie przedmiotu i wybitny talent literacki, zapoczątkuje niechybnie cykl dobrych wspomnień autorki.

ZOFIA KRZEMICKA

TADEUSZ ŁOPALEWSKI: *Prawo przyjaźni* — powieść. Wyd. S. Dippla. Poznań 1937. Str. 251.

Czwarta z kolei powieść Łopalewskiego, *Prawo przyjaźni*, należy do typu t. zw. „powieści z problematem“. Autorowi chodziło o zagadnienie przyjaźni i jej roli w życiu i postępkach człowieka. Problemat niewątpliwie zajmujący i godzien uwagi, gdyby nie to, że zilustrowany został na przykładzie zbyt banalnym — zarówno ze względu na okoliczności akcji, jak i postacie bohaterów. Przyjaźń, zamącona z powodu kobiety, której mężem jest jeden, a w której podkochuje się drugi z przyjaciół — to sytuacja dość pospolita, z której można było wprawdzie uczynić punkt wyjścia dla głębokich konfliktów psychologicznych, gdyby bohaterowie książki nie byli tak rozpaczliwie przeciętni i nieskomplikowani wewnętrznie, mimo widomych wysiłków autora, aby uczynić ich interesującymi. Rzekoma wyjątkowość i odrębny „styl“ życiowy inżyniera Grążela polegają właściwie jedynie na tym, że w młodości „miał słabość do poezji i muzyki“, że nie ugania się za każdą spódnicą, jak jego przyjaciel, wreszcie — że posiada normalnie rozwinięte poczucie wdzięczności i lojalności, oraz zdolność współczucia ludzkiej niedoli. Cechy to niewątpliwie pozytywne, ale nie takie znów niezwykłe, żeby z tego jedynie tytułu windować Grążela na piedestał niemal byronicznej samotności duchowej i sugerować czytelnikowi, że wynikające z nich postępowanie nosi cechy heroizmu.

Szczególnie wysoko zdaje się cenić autor powściągliwość erotyczną Grążela i jego potrzebę miłość więcej niż „fizjologicznej“. I to jednak — o ile przyjąć istnienie pewnego poziomu etycznego i kulturalnego polskiej inteligencji — nie powinno być traktowane jako zjawisko wyjątkowe, zwłaszcza że i ten „niezwykły“ Grążel asystuje sukcesom erotycznym niewybrednego przyjaciela nie tyle z dezaprobatą, co „z zawistną nieco melancholią“, po ślubie ukochanej z innym sam gotów się pocieszać łatwą „przygodą“ z hotelarką w prowincjonalnym miasteczku, a w ogóle ma nieraz wątpliwości „czy w sferze życia erotycznego te same zasady etyki obowiązują?“

Smutniejszym jeszcze przykładem tego „poziomu“, jaki przypisuje autor zawodowej inteligencji, jest drugi bohater książki, również inżynier, Michał Skrzydelski. Obserwując tę postać, nakreśloną zresztą żywo i plastycznie, zastanawiamy się chwilami, dlaczego autor uparł się nazywać przyjaźnią stosunek tych dwóch mężczyzn, będący raczej zażyłym koleżeństwem, ugruntowanym przez szkołę, wojsko i wspólną placówkę pracy zawodowej, ale nie oparty — przynajmniej ze strony Grążela — ani na szacunku, ani na głębszym sentymencie dla „przyjaciela“. Abstrahując zresztą od wartości etycznej Skrzydelskiego, trudno się pogodzić z poziomem jego umysłowości. Kategorie myślowe Michała są wcale nie „inteligenckie“, a wrażenie to potęguje jeszcze zwulgaryzowany styl jego wypowiedzi, zwłaszcza „wewnętrznych“.

Mówiąc o języku powieści, nie podobna nie wytknąć Łopalewskiemu pewnej maniery stylistycznej, polegającej na nadużyciu zwrotów nie tyle potocznych, co raczej zaczerpniętych z żargonu sztubackiego, lub kawiarnianego, w rodzaju: „rodzic“, „mózgownica“, „trzymał fason“, „parlował“, „odkuł się“ „odstawiał sfinksa“, „nastrojony był na tę kobietę“, ‚wyściskał się ze zdrowym, młodym ciałem“ i t. p. Gorsze jeszcze kwiatki padają z ust bohaterów, np. „Kobiety na mój widok nie doznają rozwolnienia przytomności“, albo: „Namawiam was... z powodu chcę jeść“

Mimo tych licznych zastrzeżeń, treściowych i formalnych, jakie budzi książka Łopalewskiego, nie jest ona pozbawiona i zalet, właściwych dobrej prozie. Odznacza się zwartością kompozycji, umiejętną rozbudową akcji, dość bogatym zróżniczkowaniem typów, jeśli nie specjalnie interesujących, to w każdym razie plastycznie odmalowanych i przekonywających swoją prawdą życiową (stary Grążel, obaj Bułeccy, Rena, pan Mikołaj) — wreszcie trafnością obserwacji niektórych środowisk, tych zwłaszcza, na których tle poruszają się postacie drugoplanowe.

HENRYKA ŁAZOWERTÓWNA

PRZEGLĄD PRASY

Jednym z najciekawszych artykułów, jakie pojawiły się w ostatnich czasach na łamach czasopism, jest zamieszczone w lwowskich *Sygnałach* z dnia 1 lipca b. r. studium Pawła Hulki-Laskowskiego *Istota rewolucji niemieckiej.* Autor wybiega w swych rozważaniach daleko poza tanie komunały o narodowym socjalizmie. Dostrzega w nim głęboką kontynuację wielkich okresów historii Niemiec, która jest w gruncie rzeczy historią wyłamywania się z wszelkich form wspólnoty europejskiej, dążeniem do niepodzielnej władzy nad światem. „Istotą germanizmu jest *separatyzm*, który od stuleci rozbija wszystkie usiłowania ludzkości europejskiej, idące w kierunku uniwersalizmu i kosmopolityzmu. Linia jest jasna i prosta: walka z legiami rzymskimi, walka cesarstwa z papiestwem, walka narodu i ludu niemieckiego z Rzymem, walka z Napoleonem, wojna światowa, narodowy socjalizm. Zrazu nazywało się to imionami poszczególnych wodzów i władców, ale dzisiaj widzimy, że tu chodzi o coś więcej, niż o imię władczej jednostki, że za każdym z tych imion stoi masyw germaństwa“.

Nawiasem mówiąc, wiele analogicznych przykładów tego procesu można by przytoczyć z zakresu literatury i sztuki. I tutaj nieraz dostrzegamy charakterystyczne pasowanie się indywidualności z formą przejętą ze sztuki romańskiej; i niejednokrotnie sens twórczości bywa określany jako wyrażenie indywidualności przez rozbicie ogólnie obowiązującej formy (konwencji). W tych dziejach jest wielkość i patos, zasługujący na głęboki podziw. Kto zrozumie historię Niemiec, ten nie da się uśpić słodką sielanką pacyfistyczną. Ale też ten — nie ulegnie demonicznej sile oddziaływania kultury germańskiej, tak potężnego zwłaszcza w pierwszej połowie w. XIX, w dobie romantyzmu. Trzeba zrozumieć podstawy, na których opiera się niemiecka filozofia i sztuka, ta symbioza idealizmu, materializmu i naturalizmu, które najdoskonalej stopiły się w narodowym socjalizmie, — ażeby uwolnić się od ich sugestii. Bo te sugestie działają, między innymi w Polsce, a są prawie w równym stopniu niebezpieczne jak sugestie bolszewizmu.

Innym ważnym artykułem, na który zwracamy uwagę, jest studium Hieronima Michalskiego *Poeta-katolik*, ogłoszone w ostatnim numerze poznańskiej *Kultury* (z dnia 4 lipca). Autor usiłuje w swej pracy scharakteryzować stosunek artysty i człowieka religijnego w konkretnej osobowości poety. Katolicyzm nadaje tej osobowości piętno etyczne, tworzy jej więź strukturalną, artysta jednak pozostaje całkowicie wolny od nacisku sfery dogmatycznej. Poetą religijnym, stwierdza Michalski powołując się na określenie religijności Schleiermachera, jest poeta „wyrażający ze swej idealistycznej postawy akt intuicji, religijnego instynktu metafizycznego“. Jeżeli idzie o poezję katolicką, ten mit uczucia doznaje przemiany, zdynamizowania i ostatecznego przekształcenia w akt wiary dogmatycznej. Słowem, poeta-katolik „wyraża w swej poezji ciągłe obcowanie z Bogiem, obcowanie poprzez rzecz świata doczesnego albo obcowanie mistyczne“.

Trzeba wyznać, że trudny swój problem rozwiązał Michalski w sposób niezbyt zadowalający. Może dlatego, że oparł się na romantycznej (schleiermacherowskiej) definicji religii a w dalszym ciągu na ujęciu poezji w duchu symbolizmu. Jest to ujęcie psychologiczne, które sprowadza sztukę do przeżyć twórcy, upatrując jej sens w ujawnianiu treści psychicznych. Temu ujęciu przeciwstawia się dzisiaj coraz silniej *ujęcie rzeczowe*, kładące nacisk na obiektywną wartość stworzonego dzieła sztuki. Tak m. in. rozpatruje zagadnienia estetyczne Jacques Maritain. Idąc jego torem, należało by wyodrębnić jako osobne zagadnienia: problem osobowości poety i problem sztuki. Co się tyczy osobowości, kształcenie jej może się odbywać jedynie w sposób ogólnie stosowany; poeta katolik jest bowiem katolikiem w tym samym stopniu i tym samym sensie co nie-poeta. Co się zaś tyczy sztuki poetyckiej i stylu, to w dziedzinie tej występują zupełnie odmienne kryteria i sprawdziany. Jeśli sztukę przestaniemy rozpatrywać jako wyraz przeżyć twórcy, automatycznie upada teza Michalskiego o sztuce katolickiej, jako wyrazie specyficznych przeżyć katolika. Sprawa pozostaje otwarta.

Niegdyś „filozof“ był synonimem mędrca. U filozofa szukało się odpowiedzi na dręczące pytania, szukało się rozwiązania zagadek życia. Obecnie filozofia ścisła zmniejszyła zakres swej kompetencji: z *mądrości życia* stała się *nauką o technice myślenia.* Zapewne, wiele na tym zyskała. Straciliśmy natomiast my, — publiczność. Bo roli, spełnianej dotąd przez filozofów, nikt po nikt nie przejął. Nie posiadamy dzisiaj wielkich moralistów i brak ten jest jednym z najbardziej zasadniczych braków naszej kultury.

Prof. Tadeusz Kotarbiński, „z zawodu“ filozof ścisły, należy do tych nielicznych ludzi logistycznego fachu, którzy nie zamykają się w ramach swej specjalności. Przeciwnie, chętnie wychodzi nam naprzeciw, z własnej woli pomaga nam w rozwiązywaniu praktycznych dylematów. Niedawno słuchaliśmy wszyscy przez radio czterech jego „rozmów o rozterce“; obecnie możemy je znaleźć wydrukowane w czerwcowym (szóstym) numerze *Wiedzy i Życia.* Czytając je, mimowiednie myśli się o dialogach platońskich, o spokojnym a mądrym Sokratesie, udzielającym rad ziomkom ateńskim. Ta sama owiewa nas atmosfera, ten sam ton i styl rozmowy, rozjaśniającej rzeczy najbliższe a najbardziej osłonięte cieniem.

...Po czwarte, solidarność z cudzą troską nie polega wyłącznie na troskaniu się przez analogię. Może przybierać formę pocieszania, podtrzymywania na duchu przez przykład pogodnej tężyzny. Ludzie z bogatą naturą umieją tak właśnie współczuć. I potrzebni są, pożądani i pożyteczni, jak słońce. Radość dlatego jest ważna, że tworzy świetny lek na cierpienie. Strzeżmy się przeto pomawiać o sobkostwo tych, co nas kochają, choć nie chcą z nami ani w smutkach tonąć, ani współdygotać z obawy.

Nie będziemy tu streszczali wywodów prof. Kotarbińskiego. Zwracamy tylko na nie uwagę naszych Czytelników.

Omawialiśmy niedawno na tym miejscu interesujące artykuły Piotra Szaryckiego w *Dzienniku Porannym*, rozpatrujące kwestię naprawy „polskiej rzeczypospolitej teatralnej“. Zaznaczyliśmy przy tym, iż projekt obciążenia lżejszych sztuk obcych specjalnym podatkiem, nie trafia nam do przekonania. Nie należy zbytnio ułatwiać drogi polskim dramaturgom; niech przebojem wywalczą sobie na scenach polskich pozycję, którą powinni zajmować. Nie można bowiem w zacietrzewieniu polemicznym zamykać oczu na fakt, fakt chyba niewątpliwy, że współczesna polska literatura dramatyczna jest jeszcze bardzo uboga i dopiero ostatnie czasy (nieomal ostatnie miesiące) zapowiadają zmianę na lepsze. Smutnym obrazem tej sytuacji był np. rezultat niedawnego konkursu na dramat Polskiej Akademii Literatury. Gdybyśmy zbyt szybko i gorliwie popierali sprawę repertuaru rodzimego, doprowadziło by to niechybnie do rozpanoszenia się na scenach naszych miernoty.

Przed kilkoma tygodniami *Prosto z Mostu* zaatakowało *Pion* z powodu recenzji Władysława Sebyły z *Prowincji* J. Pietrkiewicza. W niepodpisanej wzmiance redakcyjnej przeciwstawiono ujemnemu sądowi Sebyły pozytywne opinie Zygmunta Wasilewskiego oraz Z. Kucharskiego, L. Frydego i J. Kisielewskiego, jako rzekomo bardziej kompetentne. Nie polemizowaliśmy z tą wzmianką z powodów zasadniczych. Obecnie okazuje się, że polemika była rzeczywiście zbyteczna. Czytelnicy *Prosto z Mostu* znaleźli już rozstrzygnięcie sporu, niewątpliwe i ostateczne, — *w swoim piśmie.* Wł. Sebyła zarzucił Pietrkiewiczowi manierę pseudo-epicką, popierając ten zarzut rzeczową argumentacją; *Prosto z Mostu* w odpowiedzi powołało się na autorytety. Najbardziej jednak autorytatywnie rozstrzygnął rzecz autor. Wydrukował mianowicie na łamach orędującego za nim tygodnika wielki poemat *Wyzwolone mity*, w którym doszły do głosu (bardzo kakofonicznie) wszystkie braki i grzechy *Prowincji* a znikły zupełnie jej nikłe wdzięki. Nie będziemy tu cytowali co pikantniejszych kawałków nieszczęsnego „poematu“, nie chcąc znęcać się nad niewinnym autorem, któremu po prostu przewróciły w głowie kadzidła recenzentów i mało wyrobionego artystycznie środowiska. Pragniemy tylko przypomnieć redakcji *Prosto z Mostu* sąd Sebyły, poprosić o łaskawe skonfrontowanie go z ostatnim dziełem Pietrkiewicza i w konsekwencji o zrewidowanie wyrażonego w dawniejszej wzmiance poglądu na uczciwość i kompetencję „recenzentów *Pionu*“.

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 17 do 19. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
Administracja: Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie od godziny 12 do 14. Prenumerata w kraju: mies. 1.80 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł., za granicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: **Józef Czechowicz** WYDAWCA: **Wilam Horzyca**

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.